



DESABAFO

KUNST FINDET STADT

A ARTE ENCONTRA A CIDADE¹

Paula Marie Hildebrandt

Kunst im Städtischen Raum Raumtheorie Künstlerische Interventionen Kunst für Gemeinschaften Kunst als Kontingenz
arte no espaço urbano teoria espacial intervenções artísticas arte para comunidade arte como contingência

Der Text befasst sich mit Kunstprojekte, in denen die Stadt als Laboratorium und Ort der kontinuierlichen Veränderung im Mittelpunkt steht und die Beziehung zwischen. Dass dabei Kunst, Gesellschaftsstruktur und Stadtraum produktiv miteinander in Beziehung gesetzt werden ist keine Selbstverständlichkeit, vielmehr ein seltenes Ereignis.

O texto trata de projetos artísticos, cujo interesse central é pensar a cidade como laboratório e lugar de constantes mudanças. O fato de que arte, sociedade e espaço urbanos sejam colocados em relação produtiva uns com os outros não é uma naturalidade, se constituindo muito mais em um acontecimento pouco

ART HAPPENS IN THE CITY/ART FINDS THE CITY Paula Marie Hildebrandt draws a route of the different forms of art practices and projects, the core interest of which is to think of the city as a laboratory and place of constant change. She addresses the relation between the discursive field of art, social structures and urban space. | Art in the urban space spatial theory art interventions art and community art as a contingency

Graffiti, Skulptur, Installation, Intervention, Performance, Public Art Lab, site-specific, Ready-made oder Urban Knitting – als Reflexions- und Gesprächsangebot eröffnen Kunstprojekte einen

Grafite, escultura, instalação, intervenção, performance, Public Art Lab, site-specific, readymade ou Urban Knitting -- como reflexão e possibilidade de diálogo, projetos artísticos inauguram um olhar

made in omnitopia fortaleza.

Paula Marie Hildebrandt e Nathalie Fari em ação na Praça Alencar durante a gravação do programa de TV "Desabafo"
Paula Marie Hildebrandt und Nathalie Fari in Aktion auf der Platz Alencar während der TV Produktion für das Programm "Desabafo".
Foto Fábio José, LAB <Outros Lugares, Formatos e Práticas em Performance>/<Andere Orte, Formen und Praxis in Performance>
Fortaleza, 2013

anderen Blick auf die Stadt. Sie bringen Ideen, Anregungen, Kommentare oder Entwürfe zu alternativen Stadtnutzungen und möglichen Entwicklungen des urbanen Gemeinwesens in zentrale städtische Räume ein. Wenn Künstler in der Stadt unterwegs sind, um bestimmte Aspekte und Elemente gegenwärtiger oder vergangener Lebensweisen in der Stadt zu erforschen, umzugestalten oder auszustellen geht es um andere Formen der Beobachtung, Beschreibung und Darstellung sozialer Themen. Mehr noch: An Kunstprojekten (zumeist an zentralen Orten) im Stadtraum entzündeten sich oftmals kontroverse Debatten über gesellschaftliche Fragestellungen, Problemlagen und Konfliktlinien – urbane Dringlichkeiten. Künstlerische Handlungsweisen und Projekte stehen im Brennpunkt verschiedener Interessen und Erwartungen: von anderen Künstlerinnen, Anwohnern, von Architektur, Immobilienwirtschaft, Stadtplanung und öffentlicher Verwaltung. Zur Diskussion stehen nicht nur das Kunstwerk *per se* und der materielle Zugang zum öffentlichen Raum, sondern zugleich elementare Fragen der symbolischen Repräsentation und der Zugehörigkeit unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen zur öffentlichen Sphäre. In diesem Sinne bietet eine Untersuchung künstlerischer Ansätze, Konzepte und Strategien eine produktive Gelegenheit, über die Stadt als Laboratorium und Ort der kontinuierlichen Veränderung nachzudenken.

Sie sind hier: Soziologie / Raumtheorie > Kunst im Stadtraum

Bereits in Georg Simmels Texten zur ‚Soziologischen Ästhetik‘¹ finden sich erste Hinweise auf die enge Beziehung zwischen den Gegenstandsbereichen Kunst, Gesellschaftsstruktur und Stadtraum. In der ästhetischen Betrachtung und Darstellung, dem ästhetischen Erleben, tritt nach Simmel das

sobre a cidade. Propõem ideias, provocações, comentários ou planos relacionados a usos alternativos dela, bem como possíveis desenvolvimentos da comunidade urbana em seus espaços centrais. Quando artistas se deslocam pela cidade para pesquisar, transformar ou expor determinados elementos e aspectos do modo de vida passado ou atual, outras formas de observação, descrição e representação de temas sociais entram em cena. E ainda: em projetos artísticos (sobretudo em lugares centrais) no espaço urbano se acendem debates frequentemente controversos sobre questionamentos, problemas e linhas de conflito sociais – urgências urbanas. Formas de ação e projetos artísticos se instauram no cerne de diferentes interesses e expectativas, seja de outros artistas e habitantes ou de parte da arquitetura, do mercado imobiliário, do planejamento urbano e da administração pública. Objeto de discussão não é apenas a obra de arte *per se* e o acesso material ao espaço público, mas também questões elementares da representação simbólica e do pertencimento de diferentes grupos sociais à esfera pública. Nesse sentido, um exame de princípios, conceitos e estratégias oferece oportunidade produtiva de refletir sobre a cidade como laboratório e lugar de constantes mudanças.

Você está aqui: Sociologia / Teoria espacial > Arte no espaço da cidade

Nos textos de Georg Simmel Soziologischen Ästhetik² (Estética Sociológica) já se encontram as primeiras referências à estreita relação entre o campo da arte, as estruturas sociais e o espaço urbano. Na observação e representação estética, na experiência estética, emerge, para Simmel, o “ser e significado das coisas”,³ oferecendo as bases para o reconhecimento mental e a ação social. Aos processos da prática cotidiana é impli-

„Wesen und die Bedeutung der Dinge hervor“² und bietet mithin die Grundlage für ein geistiges Erkennen und soziales Handeln. Prozessen der Alltagspraxis wird implizit ein gestalterisches Potential zugeschrieben insofern die Stadt als ein lebendiger Stadtraum erst in der direkten und unmittelbaren gelebten, körperlichen Erfahrung und Aneignung, im Gehen und Erkunden entsteht.

Künstlerische Projekte und Praktiken sind insofern unweigerlich und kontinuierlich an der Produktion städtischer Räume beteiligt. Prägnant formuliert diesen schlichten wie einleuchtenden Gedanken Henri Lefebvre:

Die Kunst in den Dienst des Urbanen zu stellen, bedeutet nicht, den urbanen Raum mit Kunstwerken aufzuhübschen. [...] Über Repräsentation, Ornament und Dekoration hinaus, kann Kunst im Sinne von Praxis und von Poesie als eine gesellschaftliche Größe (betrachtet) werden: das Leben in der Stadt als Kunstwerk.³

Die ‚Theorie zur Produktion des Raumes‘ nahm zentrale Gedanken künstlerischer Avantgarden vorweg, welche insbesondere in den 1960er Jahren die Stadt zum Aktionsfeld und Thema künstlerischer Produktion erklärten. Erwähnt seien die ‚Situationistische Internationale‘ (1957-1972), ‚Fluxus‘ als kollektives Produkt spontaner Begegnung oder die ‚Happenings‘ und ‚Environments‘ von Allan Kaprow. Offenkundig wird die enge Verknüpfung künstlerischer Praxis mit gesellschaftlichen Fragen in Joseph Beuys Begriff der ‚Sozialen Plastik‘. Kunst als soziale Plastik beschränkt sich nicht auf materiell fassbare Artefakte, sondern schließt ganz allgemein dasjenige menschliche Handeln mit ein, welches auf eine Strukturierung und Formung der Gesellschaft ausgerichtet ist. Mit dem Gedanken, dass alle Menschen Künstler sind

tamente attribuído um potencial formador, uma vez que a cidade só surge como espaço urbano vivo na apropriação e experiência corporal direta e imediata, por meio do ir e descobrir. Projetos e práticas artísticas participam, portanto, inevitável e continuamente da produção de espaços urbanos. Henri Lefebvre formulou esses pensamentos simples e iluminadores de maneira concisa:

Colocar a arte a serviço do urbano não significa enfeitar a cidade com obras de arte. (...) Além da representação, do ornamento e da decoração, a arte pode ser (observada) no sentido de prática e poesia como uma grandeza social: a vida na cidade como obra de arte.⁴

A *Theorie zur Produktion des Raumes* (Teoria da Produção Espacial) ocupou o centro do pensamento das vanguardas artísticas, definindo a cidade como campo de ação e tema da produção artística, especialmente nos anos 60. Podem-se mencionar a Internacional Situacionista (1957-1972), o Fluxus, como produto coletivo de um movimento espontâneo e os happenings e environments de Allan Kaprow. A estreita relação entre a prática artística e as questões sociais tornam-se aparentes no conceito de escultura social de Joseph Beuys. A arte como escultura social não se limita a artefatos materialmente tangíveis, mas abrange de maneira geral toda ação humana direcionada à estruturação e formação da sociedade. Com o pensamento de que todas as pessoas são artistas – posto que, em grupo, formam e moldam o mundo e a sociedade tanto como ideia abstrata quanto como seu entorno direto –, Beuys se vincula diretamente às concepções sociais utópicas da vanguarda histórica. Assim, no cerne das transgressões mútuas entre arte e vida das vanguardas está a busca de um público ampliado, que se conecta com uma forma qualitativa

– insofern sie gemeinsam die Welt bzw. die Gesellschaft als abstrakte Idee sowie ihre unmittelbare Umgebung formen und gestalten –, knüpft Beuys unmittelbar an die sozialutopischen Vorstellungen historischer Avantgarden an. So stehen im Kern avantgardistischer Überschreitungen von Kunst und Leben die Suche nach einem erweiterten Publikum, welche sich mit einer qualitativ anderen Art der Kunstbetrachtung jenseits etablierter, bürgerlicher Kunst als Selbstvergewisserung verbindet⁴. Dieser kursorische Überblick illustriert zugleich, dass die Geschichte der Nutzung und Beurteilung ästhetischer Praktiken stets von historischen Wahrnehmungsregimen abhängig ist. Über die Bewertung und politische Ausrichtung eines zunächst offenen und unbestimmten (kontingenten) Ereignis entscheidet letztlich erst die Weiterverhandlung, die Rezeption oder das Ignorieren des jeweiligen Ereignis. Erst im Austausch mit anderen wird eine Zuordnung (Tradition/Moderne, Subversion/Affirmation, Kunst/Politik) retrospektiv erkennbar. Ob etwas als künstlerisch, kulturell, sozial oder politisch entdeckt und als solches benannt wird, entscheidet mit anderen Worten weniger ein einheitliches ästhetisches Urteil als vielmehr ein gesellschaftlicher Konsens sowie die Anerkennung von Personen und Institutionen aus den jeweiligen Bereichen von Kunst, Architektur, Medien, Stadtplanung und Politik.⁵ Und wenn die Bedeutung eines Kunstwerks stets von kulturellen Setzungen, von institutionell vermittelten Blickregimen und Rezeptionsweisen abhängt, kann es keine stabilen und verlässlichen Definitionen und eindeutige Verortungen von Kunst geben. Darüber hinaus erscheint es angesichts des zunehmend performativen und ereignishaften Charakter zeitgenössischer Kunst umso dringlicher notwendig, sich mit Irit Rogoff „von der Vorstellung eines immanenten Sinns [zu] verabschieden, den

da observação artística, uma arte mais burguesa, mais estabelecida, como afirmação de si próprio.⁵ Esse breve panorama ilustra também que a história da função e do julgamento das práticas artísticas é frequentemente dependente do regime perceptivo histórico. Acima do julgamento de valor e direção política de um acontecimento aberto e indeterminado (contingente), antes de tudo é decisivo o modo como segue sua negociação, sua recepção ou sua mera desconsideração. Só através do intercâmbio com outros é reconhecível, de maneira retrospectiva, outro ordenamento (tradição/modernismo, subversão/afirmação, arte/política). Em outras palavras, para que algo seja descoberto como artístico, cultural, social ou político, sendo assim denominado, é menos decisivo o julgamento estético único e muito mais o consenso social, bem como o reconhecimento de pessoas e instituições dos âmbitos da arte, arquitetura, mídia, planejamento urbano e política.⁶ Se o significado de uma obra de arte está sempre atrelado a determinações culturais, regimes do olhar mediados por instituições e formas de recepção, não pode haver definições estáveis e confiáveis nem posicionamentos evidentes para a arte. Nessa perspectiva, em face do caráter cada vez mais performático e da condição de acontecimento presentes na arte contemporânea, parece necessidade urgente, como define Irit Rogoff, “despedir-se da concepção de um sentido imanente que possa ser pesquisado, exposto e esclarecido”⁷. Isso é ainda mais válido para uma prática artística que se posiciona fora do contexto institucionalizado de museus e galerias no modelo do cubo branco⁸ e articula formações efêmeras do comum.

A arte encontra a cidade – um esboço histórico

A seguir serão apresentadas algumas (meras) tendências de desenvolvimento e mudanças de tons

man erforschen, ausstellen und deutlich machen kann“.⁶ Dies gilt umso mehr für eine Kunstpraxis, die sich im Stadtraum jenseits institutionalisierter Zusammenhänge von Museen und Galerien des White Cube⁷ positioniert und in flüchtigen Formationen des Gemeinsamen artikuliert.

Kunst findet Stadt – Kunsthistorischer Abriß

Im Folgenden dargelegt werden einige (eher) allgemeine Entwicklungstendenzen und Akzentverschiebungen zeitgenössischer Kunst, die auch eine Kunstpraxis, welche vornehmlich unter dem Oberbegriff ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ diskutiert wird, kennzeichnen. Im Zuge der Dematerialisierung des Kunstbegriffs – mit Multiples, Kollaborationen, Multimedia, Performances und Situationen – wird zunehmend die zeitliche Dimension betont sowie dialogische und transitorische Formen, interventionistische und partizipatorische Potenziale berücksichtigt. Insbesondere in den siebziger Jahren begannen zahlreiche Künstlerinnen, sich mit dem städtischen Außenraum, der Materialität der Stadt, zu beschäftigen. Trisha Brown nutzte die Dächer von Manhattan als Bühne und Kulisse für ihre Performances ‚Roof Piece‘ (1973) und Gordon Matta-Clark durchschnitt in seinen ‚Cuttings‘ (1974/75) reale, zumeist leerstehende Gebäude. Die Stadt als Rohmaterial und Ressource wurde buchstäblich zum Kunstwerk. In den 80er Jahren verschob sich der Akzent zunehmend auf eine kritische Auseinandersetzung mit aktuellen sozialen und politischen Fragen. Oder kurz: ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ wurde zu ‚Kunst als öffentlicher Raum‘, wobei sich mit der Herstellung alternativer (nicht nur über Massenmedien vermittelten) Öffentlichkeiten zugleich Hoffnungen auf einen erweiterten Rezipientenkreis (jenseits des klass-

genéricas na arte contemporânea, que também caracterizam uma prática artística discutida sobretudo a partir do conceito geral “arte no espaço público”. No curso da desmaterialização do conceito de arte – por meio de múltiplos, colaborações, multimídia, performances e situações – cada vez mais a dimensão temporal é enfatizada, assim como são consideradas as formas dialógicas e transitórias, e os potenciais intervencionistas e participativos. Especialmente nos anos 70, vários artistas começaram a se ocupar do espaço externo urbano e da materialidade da cidade. Trisha Brown usou os telhados de Manhattan como palco e cenário para suas performances, em *Roof Piece* (1973), e Gordon Matta-Clark rachou ao meio edifícios reais, a maior parte deles vazia, em seus *Cuttings* (1974-75). A cidade como recurso e matéria-prima tornou-se literalmente obra de arte. Nos anos 80, o tom mudou cada vez mais para uma confrontação crítica com as questões políticas e sociais da atualidade. Ou, resumidamente, a ‘arte no espaço público’ se tornou ‘arte como espaço público’, embora com a criação de esferas públicas alternativas (não só transmitidos pelos meios de comunicação de massa) tenha aumentado a esperança da ampliação do círculo de receptores (além do público de arte clássico). Durante 30 segundos são enviadas, através do painel luminoso da Time Square, *Messages to the Public* (1982) – como a série de Barbara Kruger (que começa com as palavras “*I am not trying to sell you anything*”).

O *new genre public art*⁹ dos anos 90 era declaradamente engajado socialmente. O que estava em primeiro plano era menos as tipologias de material, espaço ou meios e muito mais os conceitos de comunicação, público, processo e relações, assim como questões da responsabilidade política e social da arte. No conceito de site-spe-

schen Kunstpublikum) erweiterte. Für jeweils 30 Sekunden liefen auf den Werbeflächen der Spektralfarbenlichttafel am Times Square ‚Messages to the Public‘ (1982) – wie die Bilderreihe von Barbara Kruger (beginnend mit den Worten „I am not trying to sell you anything“).

Die ‚New Genre Public Art‘⁸ der 90er Jahre war erklärermassen sozial-engagiert. Im Vordergrund standen weniger Typologien von Material, Raum oder Medien, sondern Konzepte von Kommunikation, Publikum, Prozess und Relationalität sowie Fragen der sozialen und politischen Verantwortung von Kunst. Im Konzept der ‚site-specificity‘, der Ortsspezifität oder Ortsbezogenheit verband sich dabei der Anspruch, den öffentlichen Stadtraum zu einem Ort selbstbestimmten Handelns und Kommunizierens zu gestalten. Mit dem Boom aktivistischer und sozial-engagierter Kunstpraxen in den 90er Jahren einher ging eine geführte kontroverse Diskussion über deren gesellschaftliche Relevanz und ästhetische Qualität. Entsprechen diese künstlerischen Eingriffe und architektonischen Entwürfe – skulpturale Möbel, Kochstellen, Massageplätze, etc. – über die vordergründig greifbaren Nutzungsmöglichkeiten und Funktionalität den tatsächlichen Bedürfnissen der Anwohner? Im Kunstdiskurs kritisiert wurde das nomadische Umherziehen „von einem Ort zum nächsten“⁹, das Ausstellen sozialer Zustände als „soziale Pornografie“¹⁰, die „pastorale Rhetorik“¹¹, die Rolle von Künstlerinnen bei städtischen Aufwertungsprozessen¹² sowie die Instrumentalisierung von Kunst zur Verschleierung des Rückbaus sozialstaatlicher Strukturen. Ob das erweiterte Tätigkeitsrepertoire von Künstlerinnen mit Feldforschung, Recherche, Sammlung und Dokumentation zu einer dauerhaften Rollenveränderung von Künstlerinnen führt, kann an dieser Stelle nicht erörtert werden.¹³ Festzuhalten bleibt, dass es eine

cifity, da spezifische do lugar ou da relação com o lugar surge a vinculação com a tentativa de transformar o espaço público urbano em um lugar de ação e comunicação autodeterminado. Com o boom verificado nas práticas artísticas ativistas e socialmente engajadas a partir dos anos 90, iniciou-se controversa discussão sobre sua relevância social e qualidade estética. Essas intervenções artísticas e os esboços arquitetônicos – móveis escultóricos, ambientes para cozinhar, lugares para massagem, etc. – correspondem às necessidades reais dos habitantes, além das possibilidades de uso tangíveis e funcionalidade mais evidentes? No discurso artístico criticaram-se a atitude nômade de mover-se de “um lugar a outro”,¹⁰ a exposição de condições sociais como “pornografia social”,¹¹ a “retórica pastoral”,¹² o papel dos artistas em processos urbanos de revalorização,¹³ assim como a instrumentalização da arte para o velamento da desconstrução das estruturas socioestatais. Se o repertório ampliado de atividades de artistas com pesquisa de campo, investigação, coleção e documentação conduz a uma mudança de papéis dos artistas, isso não pode ser discutido aqui.¹⁴ Resta ainda constatar o crescente esgarçamento das fronteiras dos campos de tarefa e dos ordenamentos tradicionais entre arte, ciência, pesquisa, desenvolvimento urbano e engajamento sociopolítico.

A ênfase foi deslocada, de forma geral, do princípio estético para o social, de uma concepção primária de obra de arte centrada no objeto para os processos e acontecimentos efêmeros, das instalações permanentes para intervenções temporárias, do primado da produção como fonte de significado para a recepção como lugar da interpretação; finalmente, da autonomia da autoria para sua diversificação multiforme nos projetos

zunehmende Entgrenzung traditioneller Aufgabenbereiche und Zuordnungen zwischen Kunst, Wissenschaft und Forschung, Stadtentwicklung und gesellschaftspolitischem Engagement gibt.

Generell verschoben hat sich der Schwerpunkt von ästhetischen auf soziale Anliegen, von einer primär objektzentrierten Vorstellung vom Kunstwerk hin zu ephemeren Prozessen und Ereignissen, von permanenten Installationen zu temporären Interventionen, vom Primat der Produktion als Quelle von Bedeutung hin zur Rezeption als Ort der Interpretation, schließlich von der Autonomie der Autorschaft zu ihrer vielgestaltigen Auffächerung in partizipatorischen Projekten. ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ umfasst mittlerweile ein weites Spektrum von künstlerischen Arbeiten außerhalb des Gallerien- und Museumskontext. Das Attribut ‚öffentlich‘ bezieht sich dabei nicht nur auf den nichtinstitutionellen Standort und die Möglichkeit des freien Zugangs zu dem jeweiligen Werk, sondern generell auf Räume, die eine kollektive nicht immer widerspruchsfreie Erfahrung ermöglichen. Der White Cube wird bleiben. Aber Künstlerinnen haben gleichwohl die Möglichkeit, andere Räume zu nutzen.

Viel Raum für Interpretationen oder: What a difference can art make?

Künstlerische Handlungsweisen und Projekte in der Stadt lassen sich nur schwerlich unter eine Generalperspektive stellen. Je nach theoretischem Ansatz und spezifischer Fragestellung werden die Aufgaben und Funktion, Sinn und Zweck von Kunst in der Stadt unterschiedlich rezipiert. Drei Lesarten werden hier vorgeschlagen: eine affirmative, eine kritische und eine paradoxe. Diese Unterscheidung ist sicherlich stark verkürzt; aber sie hilft beim Denken.

participativos. ‘Arte no espaço público’ compreende agora um espectro mais amplo de trabalhos artísticos fora do contexto do museu e da galeria. O atributo ‘público’ se refere não apenas ao lugar não institucional e à possibilidade do livre acesso a uma determinada obra, mas de forma geral aos espaços que possibilitam uma experiência coletiva, nem sempre livre de contradições. O cubo branco permanecerá. Mas os artistas também têm a possibilidade de utilizar outros espaços.

Muito espaço para interpretação ou: What a difference can art make?

Formas de ação e projetos artísticos na cidade dificilmente se deixam abarcar numa perspectiva geral. De acordo com os princípios teóricos e questionamentos específicos, tarefas e funções, sentidos e objetivos da arte na cidade são absorvidos de forma diversa. Três formas de leitura são sugeridas aqui: afirmativa, crítica e paradoxal. Essa diferenciação é com certeza bastante reduzida, mas pode ajudar a pensar.

Arte para a comunidade – Afirmação

Não são novas as menções ao artista como aquele que carrega a esperança de uma sociedade civil já cansada, como mediador em um contexto de processos de desconstrução e reconstrução urbana, ou como caminho para a participação urbana. No centro de um entrelaçamento estético entre arte e política está o duvidoso (e inesperado) âmbito de responsabilidade e a (questionável) competência da arte, que ao mesmo tempo precisa resistir às expectativas frequentemente controversas de um público em busca de orientação. A problemática numa “arte baseada na comunidade” é a concepção localizada, supos-

Kunst für die Community – Affirmation

Anrufungen an Künstler als Hoffnungsträger einer ermüdeten Zivilgesellschaft, als Vermittler im Rahmen städtischer Umbauprozesse und als Weg zu gesellschaftlicher Teilhabe sind nicht neu. Im Zentrum einer ästhetischen Verflechtung zwischen Kunst und Politik steht die zweifelhafte (unerwartete) Zuständigkeit und (fragliche) Kompetenz der Kunst, die sich zugleich oftmals widersprüchlichen Erwartungen eines nach Orientierung suchenden Publikums (v)erwehren müssen. Problematisch an einer ‚community-based-art‘ erscheint die Konzeption lokalisierter, vermeintlich authentischer und kohärenter (zumeist unterprivilegierter und marginalisierter) Gemeinschaften, welche es aus Sicht der Künstlerinnen oder der städtischen sozial- oder kulturpolitischen Auftraggeber zu beteiligen, zu ermächtigen oder zu integrieren gilt.

Fest steht: Kunst ist mehr als die Gestaltung und Repräsentation öffentlicher Orte oder Gebäude. Eng verknüpft mit diesen ‚dekorativen‘ Aufgaben ist die kommerzielle Ausstellungskunst in Museen, Galerien und Kunsthallen. Kunst ist ein zentraler Wirtschaftsfaktor städtischer Ökonomien und Imagefaktor im globalen Städtewettbewerb, oder kurz: Kunst spielt eine bedeutende Rolle für Stadtentwicklungsprozesse. Insbesondere im Kontext Stadtentwicklung erfreut sich das Thema Kunst in der Stadt seit den 1990er Jahren einer anhaltenden Popularität.¹⁴ Künstlerische Medien und Projekte sind inzwischen fester Bestandteil zahlreicher urbaner Revitalisierungs- oder Reaktivierungsprozesse (wie bspw. im Programm Soziale Stadt oder der Internationalen Bauausstellung IBA. Über ökonomische, architektonische und städtebauliche Aspekte hinaus wird der Kunst oder den Künsten mehr oder weniger explizit eine integrative, aktivierende und identitätsbildende Funktion zugeschrieben. Städtische Planungseinrichtungen

tamente autêntica e coerente de comunidades (na maioria das vezes desfavorecidas e marginalizadas) que, na visão dos artistas ou do coordenador político cultural, devem ser engajadas, “empoderadas” ou integradas.

Certo é que a arte é mais do que construção e representação de lugares e edificações públicas. Em ligação estreita com essa função ‘decorativa’ está a arte comercial de exposição nos museus, galerias e salas. A arte é fator econômico central na economia urbana e fator visual na concorrência urbana global, ou, em suma: a arte tem um papel significativo para os processos de desenvolvimento urbano. Especialmente no contexto do desenvolvimento urbano o tema ‘arte na cidade’ goza desde os anos 90 de permanente popularidade.¹⁵ Meios e projetos artísticos se tornaram parte permanente de numerosos processos de revitalização e reativação urbana (como, por exemplo, no programa Soziale Stadt (Cidade Social) ou na Internationalen Bauausstellung IBA (Exposição Internacional de Construção). Além dos aspectos econômicos, arquitetônicos e urbanísticos, a arte ou as artes adquirem, de forma mais ou menos explícita, uma função integradora, ativadora e formadora de identidade. Nos planejamentos urbanos há um esforço de vincular impulsos e experiências de usos da cidade, muitas vezes auto-organizados e de iniciativa própria, temporários e divertidos, a um planejamento urbano comunicativo, cooperativo e participativo.¹⁶ Entretanto, eventos artísticos ou acontecimentos culturais de grande alcance urbano, como bienais, manifestos ou conferências Urban-Age que se passam sempre em cidades diferentes, apenas raramente conseguem fornecer um impulso duradouro para toda a cidade. Ao contrário, muitas vezes acabam contribuindo para uma fragmentação ou para a formação de guetos



Horseart, Stencil. Torstrasse, Berlin-Mitte, 2013
Foto Paula Marie Hildebrandt

bemühen sich zudem, Impulse und Erfahrungen oftmals eigens-initiiertes und selbst-organisierter, temporärer und spielerischer Stadtnutzungen für eine kommunikative, kooperative oder partizipative Stadtplanung zu erschließen¹⁵. Jedoch: Stadtweite Kunstevents oder Kulturerlebnisse wie *Bienalen*, *Manifestas* oder in wechselnden Städten stattfindende *Urban-Age*-Konferenzen vermögen nur selten, nachhaltige Impulse für die ganze Stadt zu geben. Oftmals tragen sie im Gegenteil zu einer weiteren Fragmentierung oder „Ghettoisierung“ abgelegener Stadtviertel bei¹⁶. Konzipiert teilweise als Konkurrenz oder Ergänzung zu solchen Foren setzten Initiativen wie *Citymine(d)* in Brüssel, das New Yorker *Festival of Ideas, This is not a Gateway* aus London oder *Infecting the City* in Kapstadt auf größtmögliche Programmdiversität. Zeitgenössische Kunst, Urbanistik-Diskurs, Architekturbüros und lokale Graswurzelgruppen erkunden alternative städtische Entwicklungsperspektiven.

Ein verändertes künstlerisches Selbstverständnis eröffnet neue Kooperationsmöglichkeiten zwischen Kunstschaffenden und städtischen Einrichtung. *Park Fiction* in Hamburg, *KHOJ* in Neu Delhi oder das *Blue House* im niederländischen IJburg – zahlreiche Initiativen setzen sich derzeit langfristig und bürgernah für eine partizipative Gestaltung urbaner Räume ein¹⁷. Jedoch: Wenn im Rahmen von Kunstprojekten grundlegende Fragen von Gemeinschaft modellhaft verhandelt werden, sind Künstlerinnen auf die gesellschaftliche Anerkennung und Kooperation von Politik und Stadtplanung angewiesen, welche Impulse aufgreifen und Handlungsspielräume nachhaltig erweitern. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang die britische *Artist Placement Group* (APG), die sich in den sechziger Jahren bei öffentlichen Stadtentwicklungs- und Stadtplanungsbehörden bewarben, um als so genannte „town artists“ mitzuarbeiten.

em partes isoladas da cidade.¹⁷ Concebidas intencionalmente como concorrência ou complemento para esses foros, as iniciativas *Citymine(d)*, em Bruxelas, o nova-yorkino *Festival of Ideas, This is not a Gateway*, de Londres, ou *Infecting the City*, em Kapstadt, apresentam a maior diversidade possível de programação. Arte contemporânea, discurso urbanístico, escritórios de arquitetura e grupos *Graswurzel!*¹⁸ locais pesquisam perspectivas alternativas de desenvolvimento urbano.

Um entendimento artístico modificado inaugura possibilidades de cooperação entre os que produzem arte e as instituições urbanas. *Park Fiction*, em Hamburgo, *KHOJ*, em Nova Délhi, ou a *Blue House*, na holandesa IJburg – diversas iniciativas se manifestam a longo prazo, de forma próxima aos cidadãos, a favor de uma construção participativa dos espaços urbanos.¹⁹ Entretanto, se as questões básicas da comunidade forem negociadas de acordo com um modelo, os artistas estarão dependentes do reconhecimento social, da cooperação da política e do planejamento urbano, que tomam impulso e aumentam a área de manobra de forma duradoura. Nesse contexto, é interessante mencionar o grupo britânico *Artist Placement Group* (APG), que nos anos 60 pleiteou espaços em instituições públicas de planejamento e desenvolvimento urbano para colaborar como *town artists*. Muito além do desenvolvimento de brochuras informativas, fachadas de casas ou mobiliário urbano, o objetivo era atuar no interior da administração, dando impulso crítico aos processos de decisão e planejamento. O APG permanece (até o momento) um caso histórico excepcional. No fim das contas essas novas formas de cooperação implicam a modificação do entendimento dos papéis e das naturalidades, questionam rotinas de trabalho costumeiras, formas de pensar e vícios do olhar, privilégios e competências. A experimen-

Über die Gestaltung von Informationsbroschüren, Hausfassaden oder Straßenmöbeln hinaus, war es das Ziel, innerhalb der Verwaltung zu wirken und bei Entscheidungs-, und Planungsprozesse kritische Impulse zu geben. Die APG bleibt (bislang) ein historischer Sonderfall. Letztlich implizieren solche neuen Kooperationsformen das verändertes Rollen- und Selbstverständnis, hinterfragen vertraute Arbeitsroutinen, Denkweisen und Sehgewohnheiten, Privilegien und Kompetenzen. Die Erprobung geeigneter Formen, Optionen oder Szenarien eines produktiven Austauschs zwischen ästhetischer Praxis, zivilgesellschaftlichen Organisationen mit der Ebene städtischer Politik und Verwaltung verlangt einen langen Atem und Durchlässigkeit.

Gentrifizierung, Urban Branding, arm aber sexy – Problematisierung

Kunst ist für die moderne – vermeintlich – kreative Stadt keine Marginalie. Die gezielte Vernetzung und der Aufbau möglichst breit gefächertes Wissensmilieus gewinnen für Städte zunehmend an Bedeutung. Wissen impliziert dabei nicht ausschließlich Produktionswissen, sondern auch Erfahrungswissen, kulturelle Praxis sowie die Fähigkeit zur Selbstorganisation, die für Städte wirtschaftliche und kulturelle Vitalität versprechen. Nicht zuletzt im Kontext der ‚Creative City‘-Debatte¹⁸ wird Kunst als Medium urbaner Aufwertungsprozesse thematisiert, was neudeutsch mit ‚Gentrifizierung‘ bezeichnet wird. Dabei bewegen sich Aufwertungsdiskurse über Stadträume heute im Spannungsfeld zwischen ökonomischer Standortpolitik und soziostrukturellen Veränderungen.¹⁹ Die Kunstszene ist Knotenpunkt einer ‚symbolischen Ökonomie‘²⁰, deren Güter zunehmend unter dem Aspekt ihrer Zeichenqualität interessieren.

tação de formas, opções ou cenários apropriados para trocas produtivas entre a prática estética, organizações da sociedade civil e o plano político e administrativo urbano exige respiração funda e permeabilidade.

Gentrificação; Urban Branding; pobre, mas sexy – Problematisação

Para a cidade moderna e – supostamente – criativa a arte não é algo marginalizado. A integração dirigida e a construção de ambientes de conhecimento o mais amplamente diversificados possível crescem em importância para a cidade. Conhecimento implica não apenas o conhecimento produtivo, mas também o que se refere a experiências, à prática cultural, assim como à capacidade de auto-organização, o que promete à cidade vitalidade cultural e econômica. Não menos importante no contexto do debate sobre a creative city,²⁰ a arte é tematizada como meio de processos de revalorização urbana, descritos por meio de um novo termo, ‘gentrificação’. Assim se movimentam discursos de revalorização sobre espaços urbanos, que hoje se encontram em campos de tensão entre política econômica de localização (*location policy*) e mudanças socioestruturais.²¹ A cena artística é ponto nodal de uma economia simbólica,²² cujos bens interessam cada vez mais pelo aspecto de sua qualidade de signos. A arte é fator imagético central na formação de imagens urbanas, participa da intenção de produzir um *Urban Branding*, criar uma marca da cidade, que se torna convincente e apoio identitário tanto para investidores, empresas e turistas quanto para os moradores. Nesse processo, o *Urban Branding* reduz o grau de complexidade e controvérsia de uma cidade a uma representação de design textual e visual. Bairros como Soho, em Nova York,

Kunst ist ein zentraler Imagefaktor bei der Herausbildung von Stadtimages. ‚Urban Branding‘ beabsichtigt, eine Marke der Stadt zu kreieren, welche für Investoren, Unternehmen, Touristen und die Bewohner gleichermaßen überzeugend und identitätsstiftend ist. ‚Urban Branding, reduziert dabei die Komplexität und Widersprüchlichkeit einer Stadt auf eine textuell und visuell designte Repräsentation. Stadtviertel wie Soho in New York oder Dashanzi 798 in Beijing sind insofern nicht nur Orte zeitgenössischer Kunstproduktion und Touristenattraktion, sondern fungieren als eine Art semiotische Innovationsinstanz.

Die Beschreibung von Künstlerinnen als Seismographen ist ein bekannter Topos der Kunstgeschichte und wurde in den letzten Jahren aus Perspektive der Stadtentwicklung aufgegriffen: Man spricht von ‚urban pioneers‘ (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Berlin, 2007), die im Sinne von ‚Zeitgeistpionieren‘ modellhaft den Weg für „neue Formen der ökonomischen Wertschöpfung und sozialen Transformation“ bereiten²¹. Die oftmals prekäre Lebens- und Arbeitssituation von Künstlerinnen wird dabei gerne hoffnungsfroh übersehen – oder wie im Falle Berlins als ein weiterer Imagefaktor vermarktet (Arm, aber sexy!). Bereits 1997 hatte Andrea Fraser²² mit dem Begriff ‚Kunst als Dienstleistung‘ auf die Tatsache hingewiesen, dass sich bei orts- oder situationsspezifischen Arbeiten die Grenzen zwischen künstlerischer Produktion, Organisation und Kunstvermittlung zunehmend verschieben und dass Künstlerinnen dabei zahlreiche, oftmals wenig sichtbare, wenig greifbare und nur selten adäquat honorierte Tätigkeiten verrichten. Dabei kann der soziale Hintergrund vieler Künstlerinnen als prototypisch für die zunehmend instabile und ent-institutionalisierte Arbeits- und Lebenssituationen gelten.

ou Dashanzi 798, em Pequim, são, assim, não apenas lugares de produção artística contemporânea e atração turística, mas funcionam como um tipo de instância de inovação semiótica. A descrição de artistas como sismógrafos é topos conhecido da história da arte e foi tratado nos últimos anos da perspectiva do desenvolvimento urbano: fala-se em *urban pioneers* (administração do Senado para o desenvolvimento urbano, Berlim, 2007), que como *Zeitgeistpionieren* preparam de forma modelar o caminho para “novas formas da criação de valor econômico e transformação social”.²³ A situação de vida e trabalho frequentemente precária dos artistas é superficialmente percebida como esperançosa – ou, como no caso de Berlim, torna-se mais uma imagem de marketing (pobre, mas sexy!). Já em 1997, com o conceito ‘arte como serviço’ Andrea Fraser²⁴ apontou para o fato de que, nos trabalhos site-specific ou envolvendo situações específicas, as fronteiras entre produção, organização e mediação artística são cada vez mais deslocadas e que, com isso, os artistas desempenham atividades diversas, muitas vezes menos visíveis, menos tangíveis, e apenas em raros casos recompensadas de forma adequada. Nesse sentido, o contexto social de muitos artistas torna-se um protótipo para situações de trabalho e vida cada vez mais instáveis e desinstitucionalizadas.

Arte como contingência – uma forma paradoxal de leitura

Uma terceira forma de leitura – paradoxal – sugerida aqui enfatiza o momento constitutivo tomado pela arte, da ambivalência e controvérsia, e recorre à concepção contemporânea da arte, que sugere mais direções do que objetivos, em que a revelação de dissenso ocorre através de

Kunst als Kontingenz – eine paradoxe Lesart

Eine dritte hier vorgeschlagene – paradoxe – Lesart betont das für Kunst angenommene konstitutive Moment von Ambivalenz und Widersprüchlichkeit, und rekurriert auf jene zeitgenössische Kunstauffassung, die eher Richtungen denn Ziele andeutet, wo es um das Aufzeigen eines Dissenz denn konkrete Aussagen geht und die Betonung einer „prinzipiell unabschließbare Prozessualität“²³. Der Kontingenzbegriff steht hier für das Nicht-Unmögliche, Nicht-Notwendige und dennoch Nicht-Zufällige²⁴. Die spezifische Stärke ‚der Kunst‘ liegt demnach in der distanzierten Reflexion von Vertrautem – eröffnet wird ein Raum des Nicht-Identischen oder des Dissenz, welcher verschiedene Interpretations- und Geltungsansprüche sinnlich wahrnehmbar macht. Gemäß dieser paradoxen Logik ästhetischer Erfahrung ist eine künstlerische Praxis als Sozialarbeit, als Beitrag zu einer konkreten Problemlösung oder pädagogisches Modell *per se* zum Scheitern verurteilt – und bewahrt sich gerade durch diesen inhärenten Widersinn ihre spezifische Wirkungsmacht. Nicht zuletzt bezieht Kunst ihre Intensität aus den (geglückten) Operationen, wo sie sich selbst aufs Spiel setzt und dabei neue Perspektiven gewinnt.

Kunst findet Stadt in einer Vielzahl von kleinen, in den einzelnen Fällen geringfügig erscheinenden künstlerischer Praktiken, die jenseits der weithin sichtbaren Erscheinungen offizieller Kunst im Stadtraum meist in flüchtigen, offenen und interaktiven Formen und Prozessen ausgetragen werden. Man muss sie suchen und finden wollen... Sie nutzen die Offenheit und Unübersehbarkeit der Stadt, um ganz unterschiedliche soziale alltägliche (Selbst-)Erfindungen produktiv zu machen, und mithin das Versprechen des Situativen im Prozess temporärer Raumeignung einzulösen. Entscheidend ist die Aufrechterhaltung einer

enunciações concretas e da ênfase em uma “processualidade em princípio interminável”.²⁵ O conceito de contingência aqui significa o não impossível, não necessário e, ainda assim, o não ocasional.²⁶ A força específica ‘da arte’ reside na reflexão distanciada do familiar – abre-se um espaço do não idêntico ou do dissenso, que torna sensivelmente perceptíveis distintas pretensões de interpretações e validações. De acordo com essa lógica paradoxal, a experiência estética é prática artística enquanto trabalho social, contribuição para a solução concreta de um problema ou modelo pedagógico *per se* condenado ao fracasso – e guarda seu poder de efeito específico justamente através desse paradoxo inerente. Não menos importante, a arte obtém sua intensidade através das operações (bem-sucedidas), nas quais ela mesma se coloca em jogo e, com isso, adquire novas perspectivas.

A arte se encontra com ou acontece na cidade em inúmeras práticas artísticas, nos mínimos e múltiplos acontecimentos que, muito além das aparições visíveis da arte oficial no espaço da cidade, na maioria das vezes se realiza em formas e processos interativos, abertos e efêmeros. É preciso querer buscá-los e encontrá-los... Utilizam-se da abertura e visibilidade evidente da cidade para tornar produtivas invenções (próprias) do dia a dia social completamente diversas e, com isso, cumprir a promessa do situacional no processo de apropriação temporária do espaço. Decisiva é a manutenção de uma tensão insolúvel nas negociações sociais permanentes e nas novas – além de geralmente conflituosas – divisões do sensível, visível e dizível.²⁷ Aqui é exigida a capacidade de suportar a convivência de incerteza, multiplicidade de sentidos, abertura, heterogeneidade e contradições.

A especificidade da situação e o transitório apresentam qualidade estética própria. É justamente

unauflöschlichen Spannung in der permanenten gesellschaftlichen Verhandlung und – zumeist konflikthaften – Neuaufteilung über das sinnlich Gegebene, das Sichtbare und Sagbare.²⁵ Gefragt ist die Fähigkeit, Ungewissheit auszuhalten, Mehrdeutigkeit, Offenheit, Uneinheitliches und Widersprüchliches nebeneinander existieren zu lassen.

Die Situationsspezifität und das Flüchtige stellen eine eigene ästhetische Qualität dar. Es ist gerade die Einmaligkeit eines – jeden – Ereignis, welche gewissermaßen die Dringlichkeit erhöht, sich mit einem gegenwärtig ereignende Geschehen auseinanderzusetzen, sondern im *Hier* und *Jetzt* dabei zu sein – die Gegenwart nicht zu verpassen. Kunst macht erfahrbar, dass letztlich alle Anwesenden (in übertragendem Sinne) an gegenwärtig sich ereignenden gesellschaftlichen Geschehnissen, Veränderungen und Vorgängen sind. Kunst macht erfahrbar, dass beispielsweise die Kürzung sozialstaatlicher Leistungen, öffentliche Ausgaben für Investitionsvorhaben oder Infrastrukturmaßnahmen nicht einfach passieren, sondern dass darüber (auf anderen Bühnen, in anderen Konstellationen und oftmals wenig öffentlich) entschieden wird. Mit anderen Worten: dass öffentliche Angelegenheiten beobachtbar, gestaltbar und veränderbar sind.

Es geht dabei weniger um eine explizite Aufforderung im Sinne von Aktivierung, Beteiligung und Motivierung so genannter ‚marginalisierter‘ Bevölkerungsgruppen. Im Zentrum steht die nicht immer konfliktfreie Herstellung temporärer Formen kollektiven Handelns, welche über kulturelle Repräsentation und Symbolproduktion hergestellt wird. Die Zuspitzung auf dramatische und visuelle Formate eröffnet neue Möglichkeiten der Kommunikation, der sozialen Praxis und politischen Partizipation. Bildbasierte und performative Strategien eröffnen

a Singularität de cada acontecimento que em certa medida aumenta a urgência de não deixar escapar o presente, confrontar-se com um fato que ocorre no momento presente, mas estando no *aqui e agora*. A arte permite entender que, ao final, todos estão presentes (em sentido figurado) nos acontecimentos, mudanças e processos sociais que se dão no momento atual. A arte permite experimentar, por exemplo, o fato de que a restrição de serviços sociais estatais, os gastos em planos de investimento ou as medidas estruturais não acontecem simplesmente, mas são decididos (em outros palcos, em outras constelações, frequentemente menos públicas) – em outras palavras, que as questões públicas são observáveis, moldáveis, mutáveis.

Trata-se menos de um apelo explícito, no sentido de ativação, participação e motivação dos grupos da população ditos marginalizados. A questão central nem sempre é a produção de formas temporárias de ação coletiva livre de conflitos e criada através da representação cultural e da produção simbólica. O agravamento em formatos dramáticos e visuais inaugura novas possibilidades da comunicação, da prática social e da participação política. Estratégias performáticas e baseadas em imagens abrem, nessa perspectiva, justamente em razão de sua estética pop, sua incompletude e natureza fragmentária, chances inimagináveis de participação do público. Sem pretensão de certeza ou soluções concretas para os problemas, tal prática artística pode ser descrita como encenação, interrupção e negociação de pressuposições, formas de pensar e retóricas supostamente seguras. Contra o *dictum* do ‘imperativo criativo’,²⁸ uma prática artística se diferencia da lei *Just do it!* do marketing posto que focaliza o ponto de virada e o poder de decisão inerente a cada ação. A arte não diz: você tem que mudar sua vida. Mas poderia.

in dieser Perspektive gerade aufgrund ihrer Popästhetik, ihrer Unvollständigkeit und fragmentarischen Natur ungeahnte Beteiligungschancen und fragmentierte Öffentlichkeiten. Ohne Anspruch auf Eindeutigkeit oder konkrete Problemlösungen liesse sich eine solche Kunstpraxis beschreiben als Inszenierung, Unterbrechung und Verhandlung vermeintlich gesicherter Annahmen, Denkweisen und Rhetoriken. Entgegen dem Diktum des ‚Kreativen Imperativ‘²⁶ unterscheidet sich eine künstlerische Praxis vom marketinggerechten ‚Just do it!‘ insofern sie auf das Kippmoment und die prinzipielle Entscheidbarkeit jeglicher Handlungen fokussiert. Kunst sagt nicht: Du musst dein Leben ändern. Aber du könntest.

Kunst in der Stadt > Ein seltenes Ereignis – (K)ein Fazit

Das Thema Kunst in der Stadt bietet einen vielversprechenden Zugang und eine günstige Gelegenheit, um über neue Handlungsformate, Aktionsfelder, Medien und ihre gesellschaftlichen Zusammenhänge nachzudenken. Und zwar nicht aufgrund ihrer relativen Neuheit, sondern weil künstlerische Handlungsweisen und Projekte zentrale Grundprobleme, Widersprüche und aktuelle Veränderungen des Lebens in der Stadt herausgreifen, besonders gut illustrieren, bündeln und zuspitzen. Jenseits von Stadtmöblierung, Sozialarbeit oder utopischen Entwürfen liegt das Potential der Kunst – als Denkanstoss, Irritation und symbolische Aktion – in der Anstiftung zur Umdeutung, der temporären Aneignung und Transformation städtischer Räume; und muss dabei im Modus der reflektierten Distanzierung auf Eindeutigkeit, Kohärenz, Haltbarkeit und klare Aussagen zu verzichten. Die Stadt als Raum der gegenseitigen Wahrnehmbarkeit, Repräsentation und Sichtbarkeit bietet die perfekte Bühne für alltägliche Insze-

Arte na cidade > Um raro acontecimento – (Sem) conclusão

O tema arte na cidade oferece entrada muito promissora e ótima oportunidade para a reflexão sobre formatos e campos de ação, mídias, meios e seus contextos sociais. E não por conta de sua relativa novidade, mas porque projetos e formas de ação artística lançam mão de problemas básicos, contradições e modificações centrais na vida urbana atual, ilustrando-os, evidenciando-os, abarcando-os muito bem. Além do equipamento urbano, do trabalho social e dos planos utópicos, o potencial da arte se encontra – como impulso de pensamento, provocação e ação simbólica – na incitação para a ressignificação, a apropriação temporária e transformação dos espaços urbanos; e deve, portanto, no modo do distanciamento reflexivo, recusar certeza, coerência, duração e declarações claras. A cidade como espaço da mútua percepção, representação e visibilidade oferece o palco perfeito para encenações diárias como as apresentações artísticas. A arte na cidade revela-se, nessa perspectiva, acontecimento inusitado, que apenas no tempo do instante pode ser captado enquanto experiência.²⁹

Paula Marie Hildebrandt (Berlim, 1976) doutorou-se em urbanismo europeu pela Bauhaus Universität Weimar (2008-2013) com a tese *A arte da participação – sobre intervenções artísticas no espaço da cidade de uma perspectiva teórica democrática. Estudou ciências políticas e global political economy em Berlim, Brighton e Cambridge. Foi coordenadora de projetos da Sociedade Alemã para Cooperação Técnica (GlZ), no Programa de Desenvolvimento das Nações Unidas e trabalhou como curadora do projeto *Über Lebenskunst* (Kulturstiftung des Bundes/Haus der Kulturen der Welt). Ensinou na Kunsthochschule Berlin-Weißensee no curso de estratégias espaciais assim como no Erasmus Program Contemporary Past (Nida Art Colony).*

nierungen wie künstlerische Präsentationen. Kunst in der Stadt erweist sich in dieser Perspektive letztlich als ein seltenes Ereignis, welches als Erfahrung überhaupt nur augenblicklich zu fassen ist.²⁷

Paula Marie Hildebrandt (*Berlin, 1976) promoviu-se an der Bauhaus Universität Weimar in *Europäischer Urbanistik (2008-2013)* über „Die Kunst der Partizipation – Zur künstlerischen Intervention im Stadtraum aus demokratietheoretischer Perspektive“. Sie studierte Politikwissenschaften und Global Political Economy in Berlin, Brighton und Cambridge. Paula Hildebrandt war Projektmanagerin bei der Deutschen Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit GIZ, beim Entwicklungsprogramm der Vereinten Nationen UNDP und arbeitete als Kuratorin im Projekt ÜBER LEBENS KUNST (Kulturstiftung des Bundes / Haus der Kulturen der Welt). Sie lehrte an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee im Studiengang Raumstrategien sowie im ERASMUS Program Contemporary Past (Nida Art Colony).

Anmerkungen

- 1 Simmel, Georg (1896). Soziologische Ästhetik. In: Klaus Lichtblau (Hg.), *Die Zukunft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009: 67-80.
- 2 Simmel, a.a.O.:68.
- 3 Lefebvre, Henri. *Writings on cities*. Cambridge/MA: Blackwell Publishers, 1996: 173, eigene Übersetzung.
- 4 Vgl. Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
- 5 Vgl. dazu Becker, Howard. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1984; Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001; Schober, Anna. *Ironie, Montage, Verfremdung. Ästhetische Taktiken und die politische Gestalt der Demokratie*. Wien: Wilhelm Fink, 2009.
- 6 Rogoff, Irit. Schmuggeln eine verkörperte Kritikalität. In: Silke Boerma (Hg.). *Mise en scene. Innenansichten aus dem Kunstbetrieb*. Hannover: Kunstverein Hannover, 2007: 35.

Notas

- 1 Jogo de sonoridades intraduzível (*Kunst findet Stadt*) que significa, ao mesmo tempo, “a arte acontece” e “a arte encontra a cidade”. (NT)
- 2 Simmel, Georg (1896). Soziologische Ästhetik. In: Klaus Lichtblau (Ed.), *Die Zukunft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009: 67-80.
- 3 Simmel, op. cit.:68.
- 4 Lefebvre, Henri. *Writings on cities*. Cambridge/MA: Blackwell Publishers, 1996: 173. Tradução da autora.
- 5 Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
- 6 Ver Becker, Howard. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1984; Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001; Schober, Anna. *Ironie, Montage, Verfremdung. Ästhetische Taktiken und die politische Gestalt der Demokratie*. Wien: Wilhelm Fink, 2009.
- 7 Rogoff, Irit. Schmuggeln eine verkörperte Kritikalität. In: Silke Boerma (Ed.). *Mise en scene. Innenansichten aus dem Kunstbetrieb*. Hannover: Kunstverein Hannover, 2007: 35.
- 8 Em sua crítica da ideologia do espaço da galeria, Brian O’Doherty (O’Doherty, Brian. *Inside the White Cube*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1976) descreve o espaço típico da arte modernista como cubo branco. De acordo com O’Doherty, a expressão não só se refere a um espaço (de exposição) puramente físico, tectônico – paredes brancas delimitam uma forma geométrica determinada –, mas representa em sua suposta neutralidade uma noção específica de arte: aquela da separação estrita das esferas estética e política, que esconde interesses e contextos econômicos e sociais por trás da ênfase na autonomia da arte.
- 9 Lacy, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1996.
- 10 Kwon, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge/CA, London: MIT Press, 2002.
- 11 Lind, Maria. Atualização des Raums: Der Fall Oda Projesi. *Transversal* 10, 2004: 1-8

7 In seiner Kritik der Ideologie des Galerieraums bezeichnet Brian O'Doherty (O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1976) den typischen Raum der Kunst der Moderne als ‚White Cube‘. Dieser beschreibt nach O'Doherty nicht nur einen rein physischen, tektonischen (Präsentations-)Raum – weiße Wände begrenzen eine bestimmte geometrische Form –, sondern repräsentiert in seiner vermeintlichen Neutralität eine spezifische Kunstauffassung: die strikte Trennung der Sphären des Ästhetischen und des Politischen, welche in der Betonung der scheinbaren Autonomie der Kunst ökonomische und soziale Interessen und Zusammenhänge verbirgt.

8 Lacy, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1996.

9 Kwon, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge/CA, London: MIT Press, 2002.

10 Lind, Maria. Aktualisierung des Raums: Der Fall Oda Projesi. *Transversal* 10, 2004: 1-8

11 Kravagna, Christian. Working on the Community Models of Participatory Practice. 1998.

12 Deutsche, Rosalyn. *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.

13 Vgl. dazu Foster, Hal. *The Artist as Ethnographer. The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996; Metken, Günter. *Spurensicherung: eine Revision*. Amsterdam: Verlag der Kunst, 1996.

14 Die zunehmende Annäherung und wachsende Relevanz ästhetischer Fragestellungen für die gegenwärtige Stadtforschung und Planungspraxis dokumentieren zahlreiche Ausstellungen, Symposien und Konferenzen und begleitender Publikationen: CiudadMULTIPLEcity (Panama Stadt 2003), ParCITYpate: Künstlerische Interventionen und urbaner Raum (Hamburg 2007), Urban Potentials (Rotterdam, Salzburg, Warschau, Budapest und Dresden 2008), Tools for Action (Montreal 2009), Playing the City (Frankfurt 2009), Parcitypate – Artistic interventions and urban space (Hamburg 2007), Multiple City (München 2008), Urban Potentials (Rotterdam, Salzburg, Warschau, Budapest und Dresden 2008),

12 Kravagna, Christian. Working on the Community Models of Participatory Practice. 1998.

13 Deutsche, Rosalyn. *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.

14 Ver Foster, Hal. *The Artist as Ethnographer. The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996; Metken, Günter. *Spurensicherung: eine Revision*. Amsterdam: Verlag der Kunst, 1996.

15 As crescentes aproximação e relevância dos questionamentos estéticos para a pesquisa urbana e prática de planejamento atual documentam diversos simpósios, exposições e conferências, além das publicações que os acompanham: CiudadMULTIPLEcity (Cidade do Panamá, 2003), ParCITYpate: Künstlerische Interventionen und urbaner Raum (Hamburg, 2007), Urban Potentials (Rotterdam, Salzburg, Warschau, Budapest e Dresden, 2008), Tools for Action (Montreal, 2009), Playing the City (Frankfurt, 2009), Parcitypate – Artistic interventions and urban space (Hamburg, 2007), Multiple City (Munique, 2008), Urban Potentials (Rotterdam, Salzburg, Warschau, Budapest e Dresden, 2008), urgent urban ambulance | uuuuuuuuuuuuu! Zustandsraum Stadt (Berlin, 2009), Promised City (Berlin, Varsóvia, Mumbai, 2010), Hacking the City (Essen, 2010), e essa lista sempre pode ser atualizada.

16 Bischoff, Ariane; Selle, Klaus; Sinning, Heidi (Ed.). *Informieren, Beteiligen, Kooperieren. Kommunikation in Planungsprozessen*. Dortmund: Dortmunder Vertrieb für Bau- und Planungsliteratur, 2005; Healey, Patsy. *Collaborative Planning – Shaping psocieties*. London: MacMillan, 1997; Selle, Klaus. *Zur räumlichen Entwicklung beitragen*. Dortmund: Rohn, 2006.

17 Evans, Graeme. *Cultural Planning*. London: Routledge, 2001.

18 Graswurzelgruppen, literalmente “grupos de raiz de grama”, é termo que surge no início do século 20 e designa os movimentos de base da sociedade civil. (NT).

19 Babias, Marius; Könneke, Achim. *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse*

urgent urban ambulance | uuuuuuuuuuuah! Zustandsraum Stadt (Berlin 2009), Promised City (Berlin, Warschau, Mumbai 2010), Hacking the City (Essen 2010), ... und diese Liste läßt sich fortlaufend aktualisieren.

15 Bischoff, Ariane; Selle, Klaus; Sinning, Heidi (Hg.). *Informieren, Beteiligen, Kooperieren. Kommunikation in Planungsprozessen*. Dortmund: Dortmunder Vertrieb für Bau- und Planungsliteratur, 2005; Healey, Patsy. *Collaborative Planning – Shaping psocieties*. London: MacMillan, 1997; Selle, Klaus. *Zur räumlichen Entwicklung beitragen*. Dortmund: Rohn, 2006.

16 Evans, Graeme. *Cultural Planning*. London: Routledge, 2001.

17 Babias, Marius; Könneke, Achim. *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen/sozialen/öffentlichen Raum*. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1998; Doherty, Claire; O'Neill, Paul (Hg.). *Locating the Producers. Durational Approaches to Public Art*. Valiz: Antennae, 2011; Lewitzky, Uwe. *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*. Bielefeld: transcript, 2005.

18 Landry, Charles. *The creative city: a toolkit for urban innovators*. 2nd. London: Earthscan, 2008.

19 Springer, Bettina. *Artful transformation. Kunst als Medium urbaner Aufwertung*. Berlin: Kadmos, 2007; Rode, Philipp; Wanschura, Bettina. *Kunst macht Stadt*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009.

20 Zukin, Sharon. *The Cultures of Cities*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1995.

21 Sieverts, Thomas. Die Zwischenstadt als Feld metropolitaner Kultur – eine neue Aufgabe. In: Keller, Ursula (Hg.). *Perspektiven metropolitaner Kultur*. Frankfurt: Suhrkamp, 2000: 193.

22 Fraser, Andrea. What's Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the Public Sphere? *October*, 80, 1997: 111-116.

23 Rebentisch, Juliane. Autonomie! Autonomie! Ästhetische Erfahrung heute. (Hg.). *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*. Berlin: Sonderforschungsbereich 626, Freie Universität Berlin, 2006: 6-7.

im politischen/sozialen/öffentlichen Raum. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1998; Doherty, Claire; O'Neill, Paul (Ed.). *Locating the Producers. Durational Approaches to Public Art*. Valiz: Antennae, 2011; Lewitzky, Uwe. *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*. Bielefeld: transcript, 2005.

20 Landry, Charles. *The creative city: a toolkit for urban innovators*. 2nd. London: Earthscan, 2008.

21 Springer, Bettina. *Artful transformation. Kunst als Medium urbaner Aufwertung*. Berlin: Kadmos, 2007; Rode, Philipp; Wanschura, Bettina. *Kunst macht Stadt*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009.

22 Zukin, Sharon. *The Cultures of Cities*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1995.

23 Sieverts, Thomas. Die Zwischenstadt als Feld metropolitaner Kultur – eine neue Aufgabe. In: Keller, Ursula (Ed.). *Perspektiven metropolitaner Kultur*. Frankfurt: Suhrkamp, 2000: 193.

24 Fraser, Andrea. What's Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the Public Sphere? *October*, 80, 1997: 111-116.

25 Rebentisch, Juliane. Autonomie? Autonomie! Ästhetische Erfahrung heute. (Ed.). *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*. Berlin: Sonderforschungsbereich 626, Freie Universität Berlin, 2006: 6-7.

26 Ver Vogt, Peter. *Kontingenz und Notwendigkeit. Eine Ideen- und Begriffsgeschichte*. Berlin: Akademie-Verlag, 2011.

27 Rancière, Jacques. *Die Aufteilung des Sinnlichen*. Berlin: B_books, 2006.

28 Von Osten, Marion; Spillmann, Peter. *Be Creative – Der kreative Imperativ*. Zürich: Edition Museum für Gestaltung Zürich, 2003.

29 Arte & Ensaios segue o padrão de incluir as referências bibliográficas nas notas e só aquelas a que o texto faz menção; algumas referências mencionadas na Bibliografia do texto original não são mencionadas no texto e, portanto, não aparecem nas

24 Vgl. Vogt, Peter. *Kontingenz und Notwendigkeit. Eine Ideen- und Begriffsgeschichte*. Berlin: Akademie-Verlag, 2011.

25 Rancière, Jacques. *Die Aufteilung des Sinnlichen*. Berlin: B_books, 2006.

26 Von Osten, Marion; Spillmann, Peter. *Be Creative – Der kreative Imperativ*. Zürich: Edition Museum für Gestaltung Zürich, 2003.

27 *Arte&Ensaio* richtet sich nach einer Standardisierung, in der nur die bibliografischen Hinweise, auf die der Text zurückgreift, angegeben werden, und ausschließlich durch Endnoten; die folgenden Literaturangaben, in alphabetischer Reihenfolge aufgelistet, sind im Text nicht direkt genannt worden, wurden aber von der Autorin vorgelegt: Bishop, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, London: Verso. 2012; Bourdieu, Pierre. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M: Suhrkamp. 1979; Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presse Du Reel, 1998; Cumberlidge, Clare; Musgrave, Lucy. *Design and Landscape for People. New approaches to renewal*. Thames & Hudson, 2007; Doherty, Claire (Hg.). *Situation. Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2009; Florida, Richard L. *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books, 2004; Hübner, Matthias; Klanten, Robert (Hg.). *Urban Interventions. Personal projects in public spaces*. Berlin: Gestalten Verlag, 2010; Kester, Grant H. *Conversation pieces. Community+Communication in Modern Art*. Berkeley, Los Angeles/London: University of California Press, 2004; Möntmann, Nina. *Kunst als sozialer Raum*. Köln: Walther König, 2002; Peck, Jamie. *The Creativity Fix. Variant*, 34, 2009: 5-9.; Thompson, Nato; Sholette, Gregory (Ed.). *The Interventionist. Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Cambridge, MA/London: MIT Press. 2004; Wiese von Ofen, Irene. *Kultur der Partizipation. Beiträge zu neuen Formen der Bürgerbeteiligung bei der räumlichen Planung*. Berlin, 2001.

notas; em ordem alfabética, são elas: Bishop, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, London: Verso. 2012; Bourdieu, Pierre. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M: Suhrkamp. 1979; Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presse Du Reel. 1998 ; Cumberlidge, Clare; Musgrave, Lucy. *Design and Landscape for People. New approaches to renewal*. Thames & Hudson. 2007; Doherty, Claire (Ed.). *Situation. Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/MIT Press. 2009; Florida, Richard L. *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books. 2004; Hübner, Matthias; Klanten, Robert (Ed.). *Urban Interventions. Personal projects in public spaces*. Berlin: Gestalten Verlag. 2010; Kester, Grant H. *Conversation pieces. Community+Communication in Modern Art*. Berkeley, Los Angeles/London: University of California Press. 2004; Möntmann, Nina. *Kunst als sozialer Raum*. Köln: Walther König. 2002; Peck, Jamie. *The Creativity Fix. Variant*, 34, 2009: 5-9.; Thompson, Nato; Sholette, Gregory (Ed.). *The Interventionist. Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Cambridge, MA/London: MIT Press. 2004; Wiese von Ofen, Irene. *Kultur der Partizipation. Beiträge zu neuen Formen der Bürgerbeteiligung bei der räumlichen Planung*. Berlin, 2001.

Tradução/Übersetzung Marília Palmeira

Revisão Técnica/Technisches Korrektur Lesen

Carolina Paoletti